

Verlaine et la « légèreté française »*

Alain Faudemay

I. La « légèreté française » et ses vertus

On ne connaissait pas Georges de la Tour au XIX^e siècle. Quant à Poussin et à Claude Gellée, ils avaient passé presque toute leur vie d'artistes à Rome. En revanche, les peintres du temps de la Régence ou de Louis XV ont créé, nous dit Gautier, un art « très français »¹⁾. Et après avoir relevé ce que la peinture de Watteau « a d'instinctivement flamand » en même temps que « les appropriations vénitiennes » de son art, les Goncourt affirment : « c'est un peintre français, et un Français par le faire »²⁾.

Depuis l'Antiquité, le parallèle, voire la rivalité, entre la littérature et les beaux-arts, a plus d'une fois pris la forme d'une description ou évocation d'œuvre d'art dans un poème. Quelques années avant Verlaine, Gautier, par exemple, décrit un Zurbarán dans *España*³⁾ ; Verlaine lui fait écho sans doute dans les *Poèmes saturniens* en consacrant un poème à un portrait de César Borgia⁴⁾. Mais lorsque *Fêtes galantes* évoque Watteau ou Fragonard, sans jamais les nommer du reste⁵⁾, il exalte cette fois-ci des peintres français ; c'est pincer, déjà, la corde patriotique, plus discrètement qu'il ne le fera, après la guerre de 1870, dans *Sagesse*⁶⁾.

Mais qu'est-ce qui fait qu'un peintre français est français, et même, si l'on en croit Gautier, « très français » ? Dans ces autodéfinitions par lesquelles des Français se livrent complaisamment à leur propre éloge,

*Ce texte a été écrit pour la conférence publique donnée à l'Université Rikkyo, à Tokyo, le 5 octobre 1998. J'adresse tous mes remerciements à mes collègues japonais pour leur invitation.

qu'est-ce qui les caractérise à leurs propres yeux, qu'est-ce qui fait leur « caractère national »⁷⁾ ? Les associations de mots peuvent ici nous éclairer. L'art des peintres du XVIIIe siècle apparaît à Gautier « très nouveau, très spirituel, très français » et les Goncourt apprécient chez Watteau « ce je ne sais quoi de léger, de spirituel ; de galant, dirai-je presque, que prend sa touche »⁸⁾. Le « caractère » français se définit par ce mot, intraduisible dans d'autres langues européennes, qu'est le mot *esprit*⁹⁾, et l'*esprit* doit beaucoup de sa séduction à ce qu'on appelle la *légèreté*, une qualité en effet, pour autant que ce soit à la *pesanteur* qu'on l'oppose : « Dans les salons d'un goût moderne, [...] les femmes sont aussi légères et spirituelles qu'elles sont pesantes d'ailleurs », note par exemple, aussi, Mercier dans son *Tableau de Paris*, à la veille de la Révolution française¹⁰⁾. La *légèreté*, au sens figuré, caractérise l'esprit ; au sens propre, elle désigne des dons et des plaisirs du corps ; ils le libèrent de ce qui, en temps ordinaire, le caractérise, l'empêchant de « s'animer » (comme on dit) et de s'élever, la pesanteur. D'où les incarnations de la *légèreté*, qui métaphorisent l'*esprit* : le champagne, vanté dans bien des textes, de Voltaire¹¹⁾ à Gautier¹²⁾ en passant par Pouchkine¹³⁾ ; l'escarpolette, sujet d'un tableau fameux de Fragonard décrit par les Goncourt¹⁴⁾ ; l'aérostat, inauguré par le Français Pilastre de Rozier à la fin du XVIIIe siècle, peint par Guardi et Goya, et qui enthousiasme Gautier (« une mince étoffe remplie d'un souffle léger »)¹⁵⁾. Les connotations érotiques qui sous-tendent plusieurs de ces représentations — de l'éruption écumeuse du champagne au spectateur indiscret de la jupe soulevée par l'aller-retour de l'escarpolette — rappellent l'ambiguïté de ce va-et-vient entre sens propre et sens figuré, entre le corps et l'esprit : l'*esprit* français, en particulier au XVIIIe siècle, doit une part de cette *légèreté* par laquelle il manifeste son aisance, sa liberté de ton, à un « libertinage » qui le ramène aux besoins et aux plaisirs du corps. Cette ambiguïté, nous le verrons, éclaire sans doute en partie celle de la « légèreté » dans la poésie verlainienne. Et celle-ci emprunte à l'*esprit* du XVIIIe siècle deux autres de ses auto-représentations, le volant et la danse. Beaumarchais définissait son propre esprit comme un volant : « Si

quelque joueur adroit veut entrer en partie et ballotter à nous deux le léger volant de mes pensées, de tout mon cœur [...] »¹⁶). Dans *Jadis et Naguère*, c'est le cœur qui sera devenu un volant ; Sylvandre, « ravi, surpris et léger », « adore » Rosalinde et Chloris ; ces deux coquettes

Dont les caprices sont bel et bien des raquettes,
Joueront avec mon cœur, je le crains, au volant.¹⁷

Les maîtres à danser de la France du XVIIIe siècle s'exportaient dans toute l'Europe, comme en témoigne un vers de Pope¹⁸) ; et le ballet romantique, au siècle suivant, enchantait tour à tour Gautier et Mallarmé¹⁹). Dans cette même lettre sur *Le Barbier de Séville* où Beaumarchais compare son esprit à un volant, il loue aussi le danseur, pour la variété de ses rythmes et de ses mouvements : « Le voyez-vous s'avancer légèrement à petits bonds [...] ? Tantôt sur un pied, gardant le plus savant équilibre, et suspendu sans mouvement pendant plusieurs mesures, il étonne, il surprend par l'immobilité de son aplomb [...] Et soudain, comme s'il regrettait le temps du repos, il part comme un trait »²⁰).

Un écrivain qui a voulu, au XIXe siècle, dans une certaine mesure, réincarner la « légèreté » du siècle précédent, comme Musset, retrouve le modèle de la danse :

Figure-toi un danseur de corde [...], suspendu entre le ciel et la terre ; à droite et à gauche de vieilles petites figures racornies... toute une légion de monstres... le tiraillent de tous côtés pour lui faire perdre l'équilibre [...] Il continue sa course légère de l'orient à l'occident. S'il regarde en bas, la tête lui tourne ; s'il regarde en haut, le pied lui manque. Il va plus vite que le vent [...]»²¹).

La légèreté, ici, a cessé d'être entièrement positive. Octave en danseur de corde se sent seul face à un public hostile, comme plus tard l'histriion et l'albatros de Baudelaire ; on n'est plus si loin, du reste, du

malheureux Fancioulle d'*Une mort héroïque*²²⁾. Le jeu de volant, la danse, qui permet au jeune homme d'enlever la jeune fille et de la faire pirouetter, comme sur une toile de Fragonard²³⁾, pouvaient figurer l'*esprit* français dans sa vivacité, mais aussi dans sa sociabilité. Or l'Octave de Musset ne saurait avoir de partenaire, et les *Fêtes galantes* de Verlaine, avec *L'Amour par terre*, le *Colloque sentimental*, s'achèvent, comme *Les Caprices de Marianne*, sur un constat de solitude²⁴⁾. Certes, Verlaine, comme Musset, s'enchantait aussi bien du prestissimo que du miraculeux et fugitif équilibre de la pointe d'un pied en arrêt ; la virtuosité du rejet pourrait suggérer cette « suspension » et cet effilement, lorsque, dans un quatrain qui, précisément, évoque l'art de la danse, l'enjambement fait, en quelque sorte, pivoter les deux vers autour d'un adverbe aussi ténu et incertain que possible :

Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques²⁵⁾.

Mais comme chez Musset, dont le danseur de corde pourrait bien se retrouver dans une situation où « la tête lui tourne », les tournolements et les tourbillonnements du bal sont menacés, chez Verlaine, au même titre que la suspension trop précaire, par le vertige²⁶⁾, et le vertige à son tour pourrait bien annoncer la chute. Le bonheur de la légèreté s'est fêlé. La fêlure n'existait-elle pas, d'abord invisible ou presque, depuis toujours, au sein du bonheur ?

II. La légèreté vicieuse et ses moments

Relever la *légèreté* d'un esprit, ce n'est pas toujours lui adresser un compliment. Edmund Burke, essayiste anglais de la fin du XVIIIe siècle, dénonce le « chaos de légèreté et de férocité » qu'est à ses yeux la Révolution française²⁷⁾. Les écrivains étrangers eux aussi définissent plus d'une fois l'esprit français par la légèreté, mais pour s'en faire les détracteurs²⁸⁾. Et les Français, renversant leur perspective, devançant à l'occasion ces critiques ou lui font écho. Le même Mercier qui loue l'esprit léger des femmes spirituelles, s'en prend au peuple de Paris,

« léger, dans l'encens qu'il prodigue »²⁹⁾, aux « sottises parisiennes », « ordinairement si fugitives, qu'on ne peut plus les considérer que comme des ombres légères [...] »³⁰⁾. Le même Beaumarchais qui compare son esprit au liège emplumé d'un volant et rêverait d'égaliser par la plume les bonds et les pirouettes de Vestris, l'un des meilleurs danseurs de son temps, s'interroge en ces termes sur le succès du *Barbier de Séville* :

qui sait combien cela durera ? Je ne voudrais pas jurer qu'il en fût seulement question dans cinq ou six siècles, tant notre nation est inconstante et légère ³¹⁾.

Comment une même notion peut-elle se prêter ainsi tour à tour à l'éloge et au grief ? Parce qu'elle est polysémique, ambivalente. Lorsque la légèreté s'oppose moins à la pesanteur qu'à la profondeur et à la constance, elle encourt la chute ou la mort. Des thèmes souvent métaphoriques ou symboliques comme ceux de la bulle, du papillon, suggèrent ce destin malheureux de la légèreté vicieuse. On les rencontre dans toute la culture européenne de l'âge classique, et la bulle, par exemple, s'élève, fragile miroitement, sur telle nature morte hollandaise³²⁾, le papillon colore quelques vers de Marino dans un sonnet des *Amori*³³⁾, mais ils s'appliquent aussi aux défauts de l'esprit français, à ses trompeuses séductions et aux châtements qui l'attendent. On rencontre encore, au XVIIIe siècle, des bulles de savon dans la peinture de Chardin³⁴⁾ ou les badinages poétiques du cardinal de Bernis³⁵⁾ et au XIXe siècle chez Musset³⁶⁾, mais l'inconstance du cœur, objet, plus que la labilité d'un univers transitoire, des analyses et des réflexions, favorise davantage alors le thème du papillon : amours ailés et insectes volages folâtraient de poème en poème, chez Grécourt, Bernis, Léonard ou Baculard d'Arnaud³⁷⁾. Malgré les filets qui le guettent et la flamme qui le tente, ce petit libertin du monde animal est souvent moins sermonné que plaint : on est loin des « vanités » du XVIIe siècle, où il figurait pourtant quelquefois déjà³⁸⁾.

Le papillon réapparaît chez Verlaine. « [Nous] chassons aux

papillons, proclament les « ingénues » des *Poèmes saturniens*³⁹⁾. Et l'amant de *L'Amour par terre* condamne-t-il la « légèreté » frivole de sa belle, ou sa gravité soudaine ne serait-elle encore qu'un jeu, comme le jeu du volant ou comme les jeux d'esprit — ainsi que le suggèrent l'affectation parodique et la préciosité du style ?

Oh ! c'est triste ! — Et toi-même, est-ce pas, es touchée
D'un si dolent tableau, bien que ton œil frivole
S'amuse au papillon de pourpre et d'or qui vole
Au-dessus des débris dont l'allée est jonchée⁴⁰⁾.

Mais ne serait-ce pas l'ironie de *L'Amour par terre* qui s'avérerait elle-même trompeuse ? Car l'ultime poème, *Colloque sentimental*, aggrave la part d'échec latente dans *L'Amour par terre*, où la parodie et le masque de l'indulgence libertine préservent, in extremis, l'ambiguïté. Et la frivolité inquiète, volontairement trop concertée, des *Fêtes galantes* devait peut-être déboucher sur la conversion de *Sagesse*. Du même coup, Verlaine refaisait peut-être à sa manière pour son propre compte le trajet qui avait, par-delà la double révolte, sur le plan des mœurs et sur le plan religieux, des libertins, ramené les romantiques à la fois au culte de l'Amour (avec une majuscule) et à la nostalgie d'une foi religieuse. 1789 est venu châtier la décadence de ces nobles oublieux de leurs ancêtres, la Révolution, ou plutôt les révolutions, — car il y en eut plusieurs et, tout au long du XIXe siècle, elles tâchèrent de renouer avec la grande — , vinrent lester d'un poids considérable les accusations qui pesaient sur cette « légèreté » coupable, décadente, de l'aristocratie d'Ancien Régime.

L'histoire a élargi la fissure sémantique qui disjoint et unit à la fois les deux acceptions opposées, positive et négative, impliquées par l'ambivalence de la *légèreté*. Et la légèreté négative, celle qui s'oppose à la profondeur, a fait apparaître plus problématique la légèreté positive, celle qui s'oppose à la pesanteur. D'où sans doute en partie les vertiges et les chutes qui guettent, chez Musset et chez Verlaine, les « bons

vivants » à la mode d'autrefois, comme le suggérerait, entre les comédies de Musset et les premiers recueils de Verlaine, le texte hugolien intitulé *Écrit en 1846* ; le poète des *Contemplations* y est censé s'adresser à un vieux marquis d'Ancien Régime, connu dans son enfance, de ceux

qui, d'abord, ne comprirent
Ni le flot, ni la nuit, ni la France, et qui rirent ; [...]
Qui, légers, à la foule, à la faim, à l'émeute,
Donnaient à deviner l'énigme du salon⁽⁴¹⁾.

On songe aussi à ces pauvres affamés qui, dans un autre poème de Hugo, observent, transis, les vitres illuminées des maisons des riches⁽⁴²⁾. L'Ancien Régime apparaît comme une sorte de fête mondaine, inséparable, rétrospectivement, de la tragédie sur laquelle elle a débouché. Et à l'inverse, toute fête mondaine, tout carnaval ou bal masqué a des relents d'Ancien Régime, et glisse insidieusement vers je ne sais quel désastre à demi pressenti : ce sont les « fêtes plus tristes que l'ennui » de Musset⁽⁴³⁾, la « tristesse musicale et doucement contagieuse... répandue dans [les] fêtes galantes » des Goncourt⁽⁴⁴⁾. Celles de Watteau, pour *L'Art du XVIIIe siècle*. Ou, plus tard, celles de Verlaine : *En patinant* commence par le printemps et s'achève l'hiver⁽⁴⁵⁾, le soir et le noir attendent les amants de *En sourdine*⁽⁴⁶⁾, un brusque passé simple annihile le *colloque sentimental* à la fin du poème et, du même coup, du recueil⁽⁴⁷⁾. De ce point de vue, et même si le recueil, par sa syntaxe, son lexique, est composite, évoquant à l'occasion la Renaissance avec le « vont charmant » de *Clair de lune*⁽⁴⁸⁾ ou le Grand Siècle avec le sens particulier de « suffrage » dans *Cortège*⁽⁴⁹⁾, ce caractère composite nous aide à nous détacher d'un cadre chronologique strict, celui de la Régence de Watteau, et nous arrimerait plutôt aux dernières années de l'Ancien Régime, celles qui nous conduisent au plus près de la catastrophe. Chronologie toute symbolique, qui n'est pas, à la lettre, celle du décor du texte, mais celle de sa problématique affective. Peut-on encore être « léger » à un

certain moment de l'histoire, à un certain âge de la vie ? Ou n'est-il plus possible que de *jouer* la légèreté (ces personnages ne sont peut-être tous que des acteurs) ou de la *pasticher* ? Du moins l'on peut en conserver la nostalgie, comme on conserve la nostalgie de l'ingénuité, dût-on condamner la légèreté et sourire de l'ingénuité⁵⁰⁾.

Verlaine a intériorisé, transposé sur un autre plan qui est celui de ses tiraillements affectifs, le motif postrévolutionnaire de la fête mélancolique, vouée à la catastrophe. C'est peut-être comme son Ancien Régime intérieur, dont, avant les tentatives de réforme radicale contemporaine, d'abord de *La bonne chanson*, puis de *Sagesse*, il chante ici l'impossible survie.

III. La légèreté du peintre et sa matière

« Robes légères »⁵¹⁾, « haleine légère »⁵²⁾, « corps léger »⁵³⁾, « seins légers »⁵⁴⁾, « baisers légers »⁵⁵⁾ : le *léger* renvoie, chez Verlaine, à un bonheur physique, autant qu'à la « légèreté » d'amours fugitives, dans l'esprit papillonnant d'un XVIII^e siècle libertin. « J'aime les jours légers et les frivoles nuits »⁵⁶⁾ : ce vers de *Jadis et Naguère*, où la *légèreté* ne peut être prise qu'au sens figuré, est éclairé par d'autres, où elle doit être comprise au sens propre, et où s'affirme le rêve d'une sensualité sans remords. Mais chez ce poète, marqué par son éducation religieuse, la « chair » est souvent culpabilisante, et cette culpabilité, en même temps que l'attraction, peuvent être suggérées par la *lourdeur*, comme si le poids d'une créature bien en chair, comme on les aimait sous le Second Empire, renvoyait à la « nature corrompue » par le péché et à la Chute, dans la Genèse.

Ainsi *Cortège* fait apparaître une dame et « les pans / De sa lourde robe en suspens » ; cette lourdeur de la robe renvoie, si l'on peut dire, à son contenu, à

La gorge blanche de la dame,
Opulent trésor que réclame
Le torse nu de l'un des dieux⁵⁷⁾.

Si l'on passe de *Fêtes galantes* à *Parallèlement*, un parfum de péché « baudelairise » l'ivresse sensuelle :

Je me meurs ; ta gorge enflammée
Et lourde me saoule et m'opprime ;⁵⁸⁾

nous dit l'une des *amies*.

Un peu plus loin, en vertu du *parallélisme*, qui donne son titre au recueil, entre deux inspirations opposées, maintenues côtes à côtes, le poète paraît condamner cette « lourdeur » sensuelle en la désignant en un sens figuré, spirituel :

Et salut, témoins purs de l'âme en ce combat
Pour l'affranchissement de la lourde nature !⁵⁹⁾

La « légèreté » représente donc tour à tour un bonheur de la matière et ce qui arrache au poids de la matière. Et c'est ici qu'intervient plus spécifiquement la référence du poète à la peinture. Car le léger peut qualifier aussi la touche du pinceau, la « facture » picturale ; elle implique une matière allégée, posée plus rapidement sur la toile : « barbotage rapide, effleuré d'un frottis léger »⁶⁰⁾, sur *L'embarquement de Cythère* de Watteau, « aquarelle à peine teintée »⁶¹⁾ pour Fragonard. Les Goncourt font à cet égard l'éloge d'un art de la suggestion, l'art de ce qui est à *peine* touché, *presque* imperceptible. Voilà qui nous rapproche beaucoup de Verlaine. Celui-ci intitule *Croquis parisien*⁶²⁾ l'un de ses *Poèmes saturniens*, *Aquarelles*⁶³⁾ une section des *Romances sans paroles*. Le pâle et le clair, dans *A la promenade*, un poème de *Fêtes galantes*, atténuent la matière, la couleur :

Le ciel si pâle et les arbres si grêles
Semblent sourire à nos costumes clairs
Qui vont flottant légers, avec des airs
De nonchalance et des mouvements d'ailes⁶⁴⁾.

Clarté et légèreté se conjugueront à nouveau dans un poème de *Sagesse* :

L'échelonnement des haies
Moutonne à l'infini, mer
Claire dans le brouillard clair
Qui sent bon les jeunes baies.

Des arbres et des moulins
Sont légers sur le vert tendre
Où vient s'ébattre et s'étendre
L'agilité des poulains⁶⁵.

Ici, la couleur se perd dans le brouillard, à travers lui : « brouillard clair », « brouillard léger »⁶⁶. Comme si la couleur et la matière allaient elles aussi s'évaporer.

Le brouillard fait régner l'informe : il s'en prend aux formes autant qu'aux couleurs. D'où l'association du *léger* et du *vague*, dans le poème déjà cité de *Sagesse*, comme plus tard dans un poème de *Jadis et Naguère*, *L'Angélus du matin* :

Le bruit des choses réveillées
Se marie aux brouillards légers
Que les herbes et les feuillées
Ont subitement dégagés.

L'aspect vague du paysage
S'accentue et change à foison⁶⁷.

Une fois de plus, le paysage verlainien suggère la démarche même du poète, la poésie ne fait qu'un avec un art poétique : poésie critique, en quelque sorte, qui nous tend, à travers ses descriptions (à la fois voiles ou « brouillards légers », et miroirs), son autoportrait. Dans un autre poème de *Jadis et Naguère*, plus explicite et plus célèbre, intitulé,

dédoublement du corps et de l'esprit :

Et son spectre aujourd'hui nous hante, mince et clair.
Ses manches blanches font vaguement par l'espace
Des signes fous...⁷¹⁾

L'un des grands maîtres du fantastique dans la littérature et la peinture du XIXe siècle, Victor Hugo, avait abondamment recouru au *vague* ; ainsi dans *Melancholia* ou *Booz endormi* par exemple⁷²⁾. Mais, plus que dans les passages verlainiens, le *vague* débouche ici sur « l'âme », sur le « songe » ; par lui l'observation glisse à la « contemplation » et atteint à une dimension religieuse. De plus, chez Verlaine, le *vague* n'a pas renoncé, en particulier dans *Fêtes galantes*, à des valeurs différentes. Bref, il demeure, comme la légèreté, ambivalent.

IV. La légèreté de l'atténuation et ses nuances

A côté du *vague* fantastique et funèbre, qui dématérialise, un autre *vague* est destiné à enrober l'érotisme comme dans un voile, le désignant allusivement. « Brouillard léger » du vêtement libertin dans un poème de *Parallèlement* :

et leurs peignoirs légers de vieille blonde
Vaguement serpentaient, nuages, autour d'elles.⁷³⁾

Art de ne pas préciser ce qu'on veut pourtant laisser deviner, le *vague* n'a pas ici pour fonction de masquer ce qu'il couvre. D'où l'ironie, par exemple dans *L'Allée* :

l'éventail
Qu'elle froisse en ses doigts fluets aux larges bagues
S'égaie en des sujets érotiques, si vagues
Qu'elle sourit, tout en rêvant à maint détail.⁷⁴⁾

Ce « vague » très XVIIIe siècle, de l'ordre de l'euphémisme,

poursuit la tradition de Crébillon fils et de Vivant Denon⁷⁵⁾ ; dans *La Nuit et le Moment* ou *Point de lendemain*, déjà, l'on aime vêtir l'indécence mais au minimum, et jouer déceimment avec elle.

La peinture du XVIIIe siècle, elle aussi, savait mettre le vague au service de la légèreté. Celle-ci, en l'occurrence, tient à l'érotisme du sujet, mais aussi à l'art de voiler cet érotisme, de l'effacer, ou de le montrer, à demi. Fragonard, nous disent les Goncourt, ne montre les nudités qu'à demi, « la légèreté est sa décence. Ses brossees n'appuient pas » ; de « vagues et magiques diffusions de lumière », un « vague essaim de corps d'amours » accroissent l'effet voluptueux tout en feignant la pudeur : le peintre et l'écrivain rivalisent dans l'équivoque, l'euphémisme et la litote. « L'esquisse, ajoutent les Goncourt, [...] voile la femme avec un éblouissement d'incertitude »⁷⁶⁾.

Cet art de l'atténuation, chez Verlaine, portera moins, dans les recueils ultérieurs, sur l'indécence que sur le pathos : non sans un déplacement significatif, de l'éros à la souffrance qui lui est liée. La *discrétion* verlainienne, comme le *vague*, indique ce qu'elle enrobe. Dans la célèbre « chanson bien douce » de *Sagesse*, la « discrétion » coexiste avec ce qu'elle minimise, et la métaphore du voile réapparaît, atteignant un maximum d'ambiguïté :

Elle est discrète, elle est légère :
Un frisson d'eau sur de la mousse !

La voix vous fut connue (et chère ?),
Mais à présent elle est voilée
Comme une veuve désolée,
Pourtant comme elle encore fière.⁷⁷⁾

Le *voile* que devient la voix désigne à la fois la souffrance du « veuvage » et la « discrétion » qui tairait presque cette souffrance ; et comme le voile, la rhétorique du poème, pour reprendre un vers de la strophe suivante, à la fois « cache et montre ».

La nuance qui modifie l'expression l'infléchit donc en général, chez Verlaine, non dans le sens de l'aggravation, mais dans celui de l'atténuation. Ainsi, dans *A la promenade*, la nuance marie d'une strophe à l'autre toutes les nuances de l'atténuation et en use avec un sens de l'équivoque qui va jusqu'à la virtuosité :

Le ciel si pâle et les arbres si grêles
Semblent sourire à nos costumes clairs [...] ⁷⁸⁾

Le verbe *sembler* désigne-t-il un « semblant », un artifice d'une nature théâtralisée (la lueur « Nous parvient bleue et mourante à dessein », quelques vers plus bas) ou « atténue »-t-il, feint-il d'atténuer, une comparaison — une hardiesse, celle, non de l'éros, mais de la poésie ?

« Cœurs tendres, mais affranchis du serment » : euphémisme périprastique pour désigner, non sans une indulgente ironie, l'inconstance de ces jeunes libertins. Et à la strophe suivante, la « main imperceptible » des amantes, avec son amenuisement hyperbolique, prépare la « chose »

Immensément excessive et farouche
de la dernière strophe, dont l'hyperbole ne contrarie qu'en apparence l'atmosphère minimisante du poème : puisque cette hyperbole est, bien sûr, comme celles d'autres poèmes de *Fêtes galantes*, parodique. Une fois de plus, le paysage verlainien suggère, transpose, une poétique ; ici, les v. 6 et 7 en livrent une clef, avec le verbe *atténuer* :

Et la lueur du soleil qu'atténue
L'ombre des bas tilleuls de l'avenue.

L'« atténuation » fait préférer une « lueur » à la lumière (première nuance), et cette « lueur » est rendue plus faible encore par l'ombre des arbres (seconde nuance, qui enchérit sur la première).

« Atténuées », la touche du peintre d'un côté, la gravité, la faute, la souffrance, de l'autre, permettent à la nuance d'emprunter un peu de

sa valeur symbolique à la couleur à laquelle elle se rattache :

L'un toujours vit la vie en rose [...]
Mais moi je vois la vie en rouge ;

quant à l'autre,

Le monde est gris à ce reclus.
Mais moi je vois la vie en rouge⁷⁹⁾.

« Mélancolie » de « l'humeur noire » ? Violence et désir liés au rouge ? En tout cas, la nuance ici est moins fixation qu'indécision, elle hésite, non seulement entre deux couleurs, mais entre deux sentiments, dont l'un cherche à atténuer ou à réfréner l'autre. *Ballade de la vie en rouge* et, quelques pages plus haut, *Impression fausse*⁸⁰⁾, explicitent ainsi, a posteriori, le sens du rose et du gris dans *Mandoline*, avec ce tourbillon

 dans l'extase
D'une lune rose et grise.⁸¹⁾

C'est aussi parce que la nuance associe deux sentiments contradictoires qu'elle aboutit, dans *Fêtes galantes*, à ces mouvements sur place, « tourbillon » et « frissons ». Le tourment de l'ambivalence la juxtapose, parfois, à la nuance voisine sans qu'elles s'effacent, le poète corrigeant, mais laissant visible ce qu'il corrige, un peu à la manière des « repentirs » des peintres, à cette différence près que les peintres, en général, n'ont laissé visibles que malgré eux les traces de leur première version, sous la seconde. Ainsi, dans un poème d'*Amour* sur sa cousine Elisa (mais dans un cycle consacré à la mémoire d'un jeune homme douloureusement aimé, Lucien Létinois) :

Et tu me fus d'abord guide, puis camarade,
Puis ami, non amie (une nuance fade)⁸²⁾.

Cet art de la reprise comme correction ou autocritique, nuance (picturale et sémantique), variation (musicale) éclaire la structure de plusieurs poèmes :

Et les nénuphars, parmi les roseaux,
Les grands nénuphars sur les calmes eaux⁸³⁾

à la fin de *Promenade sentimentale*,

Et leur chanson se mêle au clair de lune
Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres,⁸⁴⁾

à la fin de *Clair de lune*.

V. La légèreté du « caprice » et ses périls

Au cours de ce trajet surprenant, rendu plus long, plus sinueux que prévu, par les reprises et les variations, la phrase

recule
Et s'agrandit [...] ⁸⁵⁾

Une fois de plus, un poème nous donne une indication sur la démarche poétique de l'écrivain. *Crépuscule du soir mystique*, où ces deux verbes apparaissent, les sépare grâce au rejet : celui-ci brouille les contours des vers et fait de la phrase une réalité vacillante, qui hésite entre deux vers. A trois reprises au moins, l'hésitation du rejet et la longueur de la phrase coïncident avec des verbes qui évoquent l'incertitude d'un trajet physique ou mental, vers un but qui peut-être se dérobe. Dans *L'Amour par terre*, la mention du papillon, dont le vol vagabonde de fleur en fleur, est précédée par ces vers :

Et des pensers mélancoliques vont
Et viennent dans mon rêve [...] ⁸⁶⁾

Le paysage mental de *Crépuscule du soir mystique* nous montrait dès
les *Poèmes saturniens*

l'ardent horizon
De l'Espérance en flamme qui recule
Et s'agrandit ainsi qu'une cloison
Mystérieuse [...]

Dans *Sagesse* enfin, le vol de la mouette sera fait lui aussi de reprises
imprévues, d'incertitude et de sinuosité :

Parfois si tristement elle crie
Qu'elle alarme au lointain le pilote,
Puis au gré du vent se livre et flotte
Et plonge, et l'aile toute meurtrie
Revole, et puis si tristement crie ! ⁸⁷⁾

Les variations sémantiques avec leur jeu sur la nuance aggravent
l'incertitude. La longueur et la sinuosité du trajet sont-elles voulues ou
subies ? La marque d'une liberté ou celle d'un destin ? Cette légèreté
qui donne parfois des ailes au poète lui permet-elle de vaincre la
pesanteur ou trahit-elle sa faiblesse, l'abandon aux pulsions de
l'instant ? Les textes hésitent, significativement, entre plusieurs verbes :
parfois le plus neutre, *conduire*, est à demi infirmé par le caractère
mauvais, incertain ou fuyant du terme de l'itinéraire ; ainsi dans *Le
Faune*, et quelques pages plus loin, toujours dans *Fêtes galantes*, dans
Colombine ⁸⁸⁾.

Parfois le verbe *guider* indique une « conduite » plus nettement
positive, mais aussi un trajet plus nettement périlleux :

Une main te guide
A travers le vide
Affreux de tes vœux (dans *Sagesse*)⁸⁹⁾,

Une route assez droite heureusement tracée,
Guide jusque chez moi ma retraite pressée
Dans ce noir absolu sous le long bois muet (dans *Amour*)⁹⁰⁾.

Dès les *Poèmes saturniens*, cependant, les périls justifiaient que la fameuse *Chanson d'Automne* préférât parler d'*emporter* plutôt que de *guider* :

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte [...] ⁹¹⁾

Le maximum d'ambiguïté, à cet égard, est atteint dans le poème de la mouette, dans *Sagesse*. La strophe médiane hésite, pour désigner le mouvement de l'oiseau, entre *guider* et *porter* (qui n'est lui-même plus tout à fait *emporter*, le verbe de *Chanson d'Automne*) ; nous «flottons», en quelque sorte, comme la mouette elle-même, entre les deux verbes qui animent l'espace de la nuance :

Ivre de soleil
Et de liberté
Un instinct la guide à travers cette immensité.
La brise d'été
Sur le flot vermeil
Doucement la porte en un tiède demi-sommeil.⁹²⁾

Mais avant de traduire la complexité d'un trajet psychologique, dans ses nuances et ses oscillations, le parcours sinueux, imprévisible, s'inscrit dans une grande tradition européenne, celle, picturale, littéraire et musicale, du *caprice*, telle qu'on la trouve de Callot⁹³⁾ à

Piranèse et à Goya⁹⁴⁾, mais aussi chez Paganini⁹⁵⁾ ou dans les Contes d'Hoffmann, à l'époque romantique. Ou plutôt c'est cette grande tradition du *caprice* européen qui est, comme celle de la *légèreté* française qu'elle croise en chemin, réinterprétée par Verlaine au gré de ses incertitudes psychologiques. Le caprice esthétique dans son irrégularité comme le caprice amoureux dans son inconstance manifestent la part de liberté que s'arroge l'individu : liberté peut-être coupable comme celle du libertinage, de la « légèreté » des mœurs au siècle des Lumières. Caprices des méandres, qui enchantaient déjà Fénelon sous Louis XIV⁹⁶⁾ et qui caractérisent pour Verlaine l'art de Marceline Desbordes-Valmore :

Il chante, l'ample fleuve au capricieux cours.⁹⁷⁾

Caprices, plus provisoires encore, et mieux accordés à la « légèreté », de la mouette, du papillon, plus aériens encore, plus désincarnés, du nuage (comme déjà dans les esquisses du peintre anglais Bonington et tel poème en prose de Baudelaire⁹⁸⁾) :

Toute histoire [...]
Finalement s'évapore
En capricieuses nues⁹⁹⁾

ou de la fumée (comme encore, quelques années plus tard, chez Mallarmé¹⁰⁰⁾) :

Des bouts de fumée en forme de cinq
Sortaient drus et noirs des hauts toits pointus [...]
Moi, j'allais, rêvant du divin Platon
Et de Phidias.¹⁰¹⁾

Ces vers des *Poèmes saturniens* rappellent à quel point une telle esthétique transgresse la norme classique de la simplicité linéaire. En revanche, le *caprice* s'inscrit dans le goût « baroque » de l'irrégulier : les

guirlandes de Watteau font de sa Cythère rococo l'héritière miniaturisée et chatoyante des courbes plus sévères de l'architecture ; Watteau, nous disent les Goncourt, nous permet de « disparaître dans la patrie du caprice »¹⁰²⁾. Architecture aérienne, vaporeuse, où le décor a fini par masquer, voire par supplanter les lignes de force de la structure : ce primat de l'aspect décoratif peut être lui-même pourvu d'un sens psychologique, lorsque, comme c'est le cas dans *Fêtes galantes* de Verlaine, le paysage n'est peut-être qu'un décor, et les personnages, des comédiens.

Quelques remarques en guise de conclusion : Verlaine et la « légèreté française », entre le *caprice* et l'*humour*

Montaigne, déjà, prenait soin de dissimuler la structure des *Essais* et tout en en suggérant la qualité poétique, indiquait la nature disruptive et « primesautière » de son génie : il va, comme on sait, par sauts et gambades¹⁰³⁾ ; il y a une poésie du caprice, qui insiste sur ce que « l'humeur » a de plus individuel, et qui échappe d'un bond vers le ciel aux tentations de la mélancolie. La chèvre, *capra* en italien, surprenante et obstinée, trace l'itinéraire du caprice, *capriccio*, qui, pense-t-on souvent, lui doit son nom¹⁰⁴⁾.

J'aime voir les chèvres légères
Grimper sur la cîme des monts,¹⁰⁵⁾

chante, de sa fenêtre, un marquis du XVIIIe siècle, admirateur de Voltaire.

Mais la légèreté de la chèvre ignore, en quelque sorte, l'abîme qu'elle côtoie. Le *caprice* verlainien, en revanche, s'interroge sur le noir inconnu vers lequel risquent de le conduire, ou de l'emporter, les oscillations zigzagantes de son tourment intérieur. Et sa légèreté se leste de toute la souffrance qu'elle feint de minimiser.

Par ailleurs, Verlaine, comme Mallarmé, a enseigné l'anglais ; il a séjourné en Angleterre. La fin de sa vie voit en France l'apogée d'une autre veine qui passait d'abord, en France même, pour anglaise, l'*humour* :

Le *Chat noir*, auquel il collabore, fait appel aussi à de grands humoristes comme Alphonse Allais et Charles Cros¹⁰⁶. Or, « l'*humour* est le comique qui a perdu sa pesanteur corporelle » observe, dans une conférence sur la *légèreté*, un romancier et essayiste italien d'aujourd'hui, Italo Calvino¹⁰⁷.

L'ambiguïté et la souffrance, la pudeur aussi, qui, en Verlaine, irriguent souterrainement la part de « légèreté », rapprochent beaucoup celle-ci de l'humour. En même temps, l'« humeur » indépendante du *caprice* s'est transmise du baroque au romantisme, mais la Terreur, puis l'isolement, souvent malheureux, du poète rebelle, en révélant mieux les abîmes qui bordent sa liberté, ont métamorphosé le caprice : le pivotement léger du danseur, l'ascension capricieuse vers les hauteurs sollicitent désormais le vertige.

Verlaine, désorienté dans sa propre vie par ces tentations charnelles et ce doute métaphysique qui avaient si puissamment caractérisé le « libertinage » du XVIII^e siècle, incarne à sa manière la liberté, mais aussi l'inquiétude qu'elle inspire. La *légèreté*, à travers lui, à la fois manifeste une liberté et voile la souffrance ou la culpabilité que l'exercice de cette liberté suscite. Ce faisant, et du même coup, il nous suggère que la légèreté « française », de la manière dont il l'incarne et dont il l'infléchit, s'inscrit dans une histoire plus vaste, paneuropéenne, celle qui mène du *caprice*, d'abord italien et espagnol, à l'*humour*, en premier lieu florissant dans les pays du nord de l'Europe.

NOTES ET REFERENCES

- 1) Gautier, *Les éventails de la Princesse Hélène* (dans *La Charte de 1830*, 1er juin 1837), dans *Fusains et eaux-fortes*, Paris, Librairie du Musée d'Orsay, 1997, p. 149.
- 2) Watteau dans *L'Art du XVIII^e siècle*, in E. et J. de Goncourt, « Arts et artistes », Paris, Hermann, 1997, p. 81.
- 3) Gautier, *España*, LXVI, « A Zurbaran », in *Poésies complètes*, Paris, Firmin-Didot, 1932, t.II, p. 309 à 311.
- 4) *César Borgia. Portrait en pied*, in *Poèmes saturniens*, Verlaine, Œuvres poétiques complètes, Pléiade, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec,

- édition révisée, complétée et présentée par J. Borel, Paris, 1962, p. 88.
- 5) Le nom de Watteau apparaissait dans une première version de *Clair de Lune*, au v. 9 (« Au calme clair de lune de Watteau ») ; « de Watteau » a été changé. Cf Pléiade, p. 1087.
 - 6) Cf par exemple *Sagesse* I, XIII et I, XIV, Pléiade, p. 253 et 255.
 - 7) Cf, sur la notion de « caractère national », notre article intitulé *Mots français* et « *caractère national* » des Français dans les littératures européennes de la fin du XVIIe siècle au début du XIXe : quelques exemples, quelques réflexions dans le volume collectif *L'Europe des politesses et le caractère des nations* publié sous la direction d'Alain Montandon, Paris, Ed. Anthropos, Paris, 1997, en particulier p. 19 à 23.
 - 8) E. et J. de Goncourt, *Watteau*, éd. Hermann, op. cit., p. 81.
 - 9) Cf par exemple les trois entrées au mot *esprit* dans l'adaptation française du *Kant Lexicon* de Rudolf Eisler parue chez Gallimard, édition établie et augmentée par Anne-Dominique Balmès et Pierre Osmo, Paris, 1994, p. 347 à 349 (les trois entrées correspondent en allemand à *Gemüt*, *Geist* et *Witz*).
 - 10) Mercier, *Tableau de Paris*, [ch. 983], « De la petite bourgeoisie », in Paris, Mercure de France, éd. établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, 1994, t.II, p. 1391.
 - 11) Voltaire, *Le Mondain*, p.70-71 de l'Anthologie du XVIIIe siècle de Michel Delon, Poésie / Gallimard, 1997 :

De ce vin frais l'écume pétillante
De nos Français est l'image brillante.

Voir déjà *Le Verre*, un calligramme de François Panard, à la p. 61 de cette même anthologie.
 - 12) Gautier, *Le baron de Munchhausen*, Novembre 1862, dans *Fusains et eaux-fortes*, Librairie du Musée d'Orsay, 1997, p. 320 : « La blague française [...] pétille et mousse comme du vin de Champagne, mais bientôt elle s'éteint, laissant à peine au fond de la coupe deux ou trois perles de liqueur. Ce serait trop léger pour des gosiers allemands ».
 - 13) Pouchkine, *Eugène Onéguine*, chapitre 4, strophe 45 et chapitre 5, strophe 33, p. 124 et 145 de l'édition russe (Moscou, 1984), p. 145-146 et 169 de la traduction française de Jean-Louis Backès (Folio classique,

1996).

- 14) *Fragonard*, in *L'Art du XVIIIe siècle* des Goncourt, op. cit., p. 163.
- 15) Gautier, *A propos de ballons* (dans *Le Journal* du 25 septembre 1848), in *Fusains et eaux-fortes*, op. cit., p. 255. *L'ascension d'un ballon* de Guardi appartient au musée Dahlem à Berlin (ce tableau est reproduit à la p. 389 et commenté par Erich Schleier à la p. 388 du catalogue du musée, paru en 1986). *La montgolfière* (vers 1812-1816) de Goya se trouve au musée d'Agen (en France).
- 16) Beaumarchais, *Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville*, in *Théâtre*, Club français du livre, 1960, t.I, p. 246.
- 17) Verlaine, *Les uns et les autres* dans *Jadis et Naguère*, Pléiade, p. 343.
- 18) Cf Pope, *The Dunciad*, Book IV, vers 597-598, in « Collected Poems », Everyman's Library, 1963, p. 179-180.
- 19) Cf Gautier, *Giselle ou les Willis* (1844), in *Souvenirs de théâtre d'art et de critique*, Paris, La Librairie du Musée d'Orsay, 1997, p. 95 à 111 et Mallarmé, *Ballets* (1886), dans *Crayonné au théâtre*, Pléiade, p.303 à 307.
- 20) Beaumarchais, *Lettre modérée...*, op. cit., t.I, p. 261.
- 21) Musset, *Les Caprices de Marianne*, acte I, scène 1, in *Théâtre*, Club français du livre, 1960, t.I, p. 317-318.
- 22) Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, XXVII, Pléiade, Ed. de Cl. Pichois, t.I, p.321 (« Il entra en scène légèrement et avec une aisance parfaite [...] Fancioulle me prouvait... que l'ivresse de l'Art est plus propre que toute autre à voiler les terreurs du gouffre ») et p. 322 (« Fancioulle... réveillé dans son rêve... tomba roide mort sur les planches »).
- 23) E. et J. de Goncourt, *Fragonard*, dans *L'Art du XVIIIe siècle*, op. cit., p. 173.
- 24) Verlaine, *Fêtes galantes*, Pléiade, p. 119-120 et 121.
- 25) id., p. 107 (vers 3 et 4 de *Clair de lune*).
- 26) Cf *Initium* dans les *Poèmes saturniens* et *Mandoline* dans *Fêtes galantes* (Verlaine, Pléiade, p. 78 et 116).
- 27) Burke, *Reflections on the Revolution in France*, Penguin Books, 1969, p. 92 (en anglais « in this strange chaos of levity and ferocity ». La traduction est celle que nous proposons).
- 28) Ainsi dans la *Vie* (« Vita » en italien) autobiographique d'Alfieri, le

- dramaturge piémontais assimile la réputation des Français en matière de danse à leur coupable légèreté : « tout ce qui les concerne n'est jamais qu'un *menuet* perpétuel et souvent mal dansé » (la traduction est celle que nous proposons. En italien : « le loro cose... altro non sono che un perpetuo e spesso mal ballato *minué* ». Vittorio Alfieri, *Vita*, Introduzione e note di Giulio Cattaneo, Milano, ed. Garzanti, 1989, p. 45).
- 29) Mercier, *Tableau de Paris*, chapitre 222, « Calembours », in Ed. Le Mercure de France, 1994, t.I, p. 559.
 - 30) id., ch. 597, « Fat, fatuité », id., 1994, t.II, p. 217.
 - 31) Beaumarchais, *Lettre modérée...*, op. cit., p. 245.
 - 32) *Allégorie* de Karel Dujardin, au Musée de Copenhague, reproduit dans « Les Vanités... au XVIIe siècle », Caen, 1990, p. 105 (et commenté par Alain Tapié p. 104) ou *Vanité aux portraits* de David Bailly (commenté et reproduit, ibid., p. 218-219).
 - 33) Marino, *Amori* [Amours], n° 36, « Giuoco di racchetta... » [jeu de paume] ; introduction et notes de Alessandro Martini, Milano, Rizzoli, 1995.
 - 34) Catalogue du Metropolitan Museum of Art de New-York, n° 112, 1984, p. 171.
 - 35) Bernis, *Epître sur les mœurs*, cité par G. Poulet dans *La bulle de savon*, in *Baroque*, « L'Arc », 1990, p. 60.
 - 36) Musset, *Les Caprices de Marianne*, acte II, scène 1, in *Théâtre*, Club français du livre, 1960, tome I, p. 335.
 - 37) Voir l'Anthologie de la poésie du XVIIIe siècle de Michel Delon, Poésie / Gallimard, op. cit., p.45 (*Le papillon et les tourterelles* de Grécourt), 158 (*L'Amour papillon* de Bernis), 305 (*Vue de la campagne...* de Léonard).
 - 38) Voir par exemple dans le catalogue « Les Vanités au XVIIe siècle », *La Vanité à la souris* d'Abraham Mignon (op. cit., p. 308-309).
 - 39) Verlaine, *La chanson des ingénues*, in *Poèmes saturniens*, Pléiade, p. 76.
 - 40) Verlaine, *L'amour par terre*, in *Fêtes galantes*, Pléiade, p. 120.
 - 41) Hugo, *Ecrit en 1846*, in *Les Contemplations*, V, 3, Poésie, Collection « Bouquins », tome II, 1985, p. 425.
 - 42) Hugo, *Pour les pauvres*, dans *Les Feuilles d'automne*, (« Peut-être un indigent dans les carrefours sombres / S'arrête et voit danser vos

lumineuses ombres / Aux vitres du salon doré ? »).

- 43) Musset, *André del Sarto*, acte I, scène 8, in Théâtre, op. cit., t.I, p. 273.
- 44) E. et J. de Goncourt, *Watteau*, in *L'Art du XVIIIe siècle*, op. cit., p. 75.
- 45) Verlaine, *En patinant, Fêtes galantes*, Pléiade, p. 111 à 113.
- 46) Verlaine, *En sourdine*, id., p. 120.
- 47) Verlaine, *Colloque sentimental*, id., p. 121.
- 48) Verlaine, *Clair de lune*, id., p. 107. Pour ce tour syntaxique, voir par exemple Du Bellay dans les sonnets 1 (« Je vays chantant ») et 30 (« De ce qui va tumbant ») des *Antiquitez de Rome* (éd. Droz, 1966, p. 272 et 304).
- 49) Verlaine, *Cortège, Fêtes galantes*, Pléiade, p. 111. Pour ce sens de *suffrage*, voir par exemple Racine dans *Esther*, acte I, scène 1 : « Chacune avait sa brigue et de puissants suffrages » (Pléiade, p. 818).
- 50) Pour l'*ingénuité*, voir, outre *La Chanson des ingénues des Poèmes saturniens* (Pléiade, p. 75-76), *La Bonne Chanson*, IV et XII (Pléiade, p. 144 et 150) et *Les uns et les autres* dans *Jadis et Naguère* (Pléiade, p. 351). Pour ce dernier exemple (« ta malice ingénue ») et une ingénuité feinte ou savante, voire sophistiquée, on peut songer, avant Verlaine, à *L'Art du XVIIIe siècle* des frères Goncourt, au sujet de Fragonard (« la volupté ingénue de cette heure badine »), et à des œuvres de Marivaux ou de Crébillon fils, au XVIIIe siècle.
- 51) Verlaine, *La chanson des ingénues, Poèmes saturniens*, Pléiade, p. 76.
- 52) Verlaine, *Marco, Poèmes saturniens*, Pléiade, p. 87.
- 53) Verlaine, *Birds in the night, Romances sans paroles*, Pléiade, p. 203.
- 54) Verlaine, *Parsifal, Amour*, Pléiade, p. 427.
- 55) Verlaine, *L'Impénitent, Parallèlement*, Pléiade, p. 511.
- 56) Verlaine, *Les uns et les autres, Jadis et Naguère*, Pléiade, p. 340.
- 57) Verlaine, *Cortège, Fêtes galantes*, Pléiade, p. 110-111.
- 58) Verlaine, *Les Amies*, V, *Parallèlement*, Pléiade, p. 488.
- 59) Verlaine, « Ces passions qu'eux seuls... », *Parallèlement*, Pléiade, p. 522.
- 60) E. et J. de Goncourt, *Watteau, L'Art du XVIIIe siècle*, op. cit., p. 150.
- 61) E. et J. de Goncourt, *Fragonard*, id., p. 173.
- 62) Verlaine, *Croquis parisien, Poèmes saturniens*, Pléiade, p. 65.
- 63) Verlaine, *Aquarelles, Romances sans paroles*, Pléiade, p. 205 et sq.
- 64) Verlaine, *A la promenade, Fêtes galantes*, Pléiade, p. 109.

- 65) Verlaine, *Sagesse*, III, XIII, Pléiade, p. 284.
- 66) « brouillard léger » dans *Sagesse*, III, XI, Pléiade, p. 283.
- 67) Verlaine, *L'Angélus du matin, Jadis et Naguère*, Pléiade, p. 363.
- 68) Verlaine, *Art poétique, Jadis et Naguère*, Pléiade, p. 327.
- 69) Verlaine, *Promenade sentimentale, Poèmes saturniens*, Pléiade, p. 70.
- 70) Cf G. Sand, *Deburau* (publié dans *Le Constitutionnel* du 8 février 1846), in « Questions d'art et de littérature », Paris, Ed. Des femmes, 1991, p. 165 à 172 et *Mimique* (1886) de Mallarmé (*Crayonné au théâtre*, in Pléiade, p. 310).
- 71) Verlaine, *Pierrot, Jadis et Naguère*, Pléiade, p. 320.
- 72) Hugo, *Melancholia (Les Contemplations*, III, 2) et *Booz endormi (La Légende des siècles*, I, VI), « Poésie », t. II, Collection « Bouquins », p. 333 (« Son œil [...] Où lui vaguement l'âme effrayante des choses ») et 586 (« Ruth songeait et Booz dormait [...] Les grelots des troupeaux palpitaient vaguement »).
- 73) Verlaine, *Sur le balcon, Parallèlement*, Pléiade, p. 486.
- 74) Verlaine, *L'Allée, Fêtes galantes*, Pléiade, p. 108.
- 75) Cf Crébillon fils, *La Nuit et le Moment*, par exemple dans l'une des parties narratives du dialogue, Paris, Le livre du lettré, 1929, p. 328 : « Les transports de Cidalise autorisant en quelque façon les témérités de Clitandre, il lui demande des complaisances ». Ou, pour un autre exemple de vague dans un contexte érotique, *Point de lendemain* de Vivant Denon, in *Romanciers du XVIIIe siècle*, Pléiade, t.II, p. 392 : « Tout ceci avait été un peu brusqué [...] Nous reprîmes avec plus de détail ce qui nous était échappé ».
- 76) E. et J. de Goncourt, *Fragonard, L'Art du XVIIIe siècle*, op. cit., p. 167.
- 77) Verlaine, *Sagesse*, I, XVI, Pléiade, p. 256.
- 78) Verlaine, *A la promenade, Fêtes galantes*, Pléiade, p. 109.
- 79) Verlaine, *Ballade de la vie en rouge, Parallèlement*, Pléiade, p. 516.
- 80) Verlaine, *Impression fausse, Parallèlement*, Pléiade, p. 498 :
 Dame souris trotte
 Noire dans le gris du soir.
- 81) Verlaine, *Mandoline, Fêtes galantes*, Pléiade, p. 116. Cf aussi *Ariettes oubliées*, V, dans *Romances sans paroles* (Pléiade, p. 193) : « Le piano [...]

Luit dans le soir rose et gris vaguement ».

- 82) Verlaine, *Lucien Létiinois*, IV, *Amour*, Pléiade, p. 445.
- 83) Verlaine, *Promenade sentimentale*, *Poèmes saturniens*, Pléiade, p. 71.
- 84) Verlaine, *Clair de lune*, *Fêtes galantes*, Pléiade, p. 107.
- 85) Verlaine, *Crépuscule du soir mystique*, *Poèmes saturniens*, Pléiade, p. 70.
- 86) Verlaine, *L'Amour par terre*, *Fêtes galantes*, Pléiade, p. 120.
- 87) Verlaine, *Sagesse*, III, VII, Pléiade, p. 281.
- 88) Verlaine, *Le Faune et Colombine*, *Fêtes galantes*, Pléiade, p. 115 et 119.
- 89) Verlaine, *Sagesse*, III, II, Pléiade, p. 276 (« Du fond du grabat... »).
- 90) Verlaine, *Bournemouth*, *Amour*, Pléiade, p. 414.
- 91) Verlaine, *Chanson d'automne*, *Poèmes saturniens*, Pléiade, p. 73.
- 92) Verlaine, *Sagesse*, III, VII, Pléiade, p. 280-281.
- 93) Pour les caprices de Callot, voir Hoffmann qui a écrit des « Fantaisies à la manière de Callot » (1814-15) et Aloysius Bertrand des « fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot » intitulées *Gaspard de la Nuit*.
- 94) Pour les caprices de Piranèse, voir le *Piranèse* de Focillon, Paris, Renouard, 1963, p. 48 et la planche V et pour ceux de Goya, *Vie et œuvre de Francisco Goya* par Pierre Gassier et Juliet Wilson, Fribourg, Office du livre, 1970, p. 125 à 131.
- 95) Pour les *caprices* de Paganini, voir l'article de Renée de Saussine dans l'*Histoire de la musique* de la Pléiade, t. II, p. 465.
- 96) Cf Fénelon, Fables, XXXVI, *Les Aventures d'Aristonoüs*, Pléiade, t.I, p. 257 (« des bords enchantés du Méandre, qui se joue par tant de détours »).
- 97) Verlaine, *Marceline Desbordes-Valmore*, *Dédicaces*, Pléiade, p. 640.
- 98) Pour Bonington, voir par exemple *Les côtes normandes*, au Louvre et les commentaires de Focillon dans *La peinture au XIXe siècle*, Paris, Renouard, 1927, p. 134 et sq.
Pour Baudelaire, cf *Le Spleen de Paris*, I, *L'Etranger* (Pléiade, éd. Pichois, t.I, p. 277 : « J'aime les nuages... ») et XLIV, *La soupe et les nuages* (p. 350 : « Toutes ces fantasmagories... »). Voir aussi les « nuages aux formes fantastiques et lumineuses » de Boudin dans le *Salon de 1859* (éd. Garnier, 1962, p. 377). C'est l'itinéraire et le mouvement du nuage, comme ceux de la mouette, qui peuvent aussi le tirer du côté du *caprice*, comme le

montrent ces vers des *Feuilles d'automne* de Hugo :

Alors, nuage errant, ma haute poésie

Vole capricieuse et sans route choisie

(*Dicté en présence du glacier*, 1831).

99) Verlaine, *Image d'un sou, Jadis et Naguère*, Pléiade, p. 333.

100) Mallarmé, « Toute l'âme résumée [...] », Pléiade, p. 73.

101) Verlaine, *Croquis parisien, Poèmes saturniens*, Pléiade, p. 65.

102) E. et J. de Goncourt, *Watteau, L'Art du XVIIIe siècle*, in op. cit. (éd. Hermann, 1997), p. 75.

103) id., *Essais*, livre III, ch. IX, Pléiade, p. 973 (« J'aime l'alleure poetique, à sauts et à gambades. C'est une art, comme dict Platon, legere, volage, demoniacle »).

104) Pour le lien entre *capra* et *capriccio*, tel qu'on l'a longtemps établi dans la culture française, voir par exemple Littré à l'article *caprice* : « Italien *capriccio* ; de *capra*, chèvre, c'est-à-dire saut de chèvre, chose inattendue » (1875) ou environ deux siècles plus tôt, au v.8 de la fable de La Fontaine intitulée *Les deux chèvres* : « C'est où ces dames vont promener leurs caprices » (fable IV du livre XII). En fait, c'est peut-être une fausse étymologie. Le dictionnaire de Dante Olivieri fait dériver *capriccio* de *capo* (la tête) et le rapproche de *caporiccio* (*Dizionario etimologico italiano*, Milano, Ed. Ceschina, 1965, p. 135). En 1788, le *Nuovo dizionario italiano-francese* de Francesco D'Alberti rapproche *caporiccio* de *raccapricciamento*, mot qui existe toujours en italien et signifie *frisson*, ce qui rend le sens premier, aujourd'hui disparu, de *capriccio*.

Pour la notion de caprice dans la culture italienne de la Renaissance, voir l'article de Ekkehard Mai, *Phantasie, Invention, Capriccio...*, en particulier p. 39-40, et pour cette notion dans la peinture française du XVIIIe siècle, voir l'article de Joachim Rees, ... *Le caprice und die Kunst der Abweichung...* [et l'art de l'irrégularité], en particulier p. 112 à 115, dans le même catalogue, édité en 1996 sous la direction de ces critiques chez Skira (à Milan), de l'exposition intitulée *Das Capriccio als Kunstprinzip* [comme principe artistique], qui s'est tenue à Cologne, Zurich et Vienne en 1996-97.

105) Marquis de Villette, [De ma fenêtre], Ferney, 1779, in Anthologie de la

poésie du XVIIIe siècle de Michel Delon, Poésie / Gallimard, 1997, p. 257.

- 106) Cf *Le Chat noir*, anthologie d'André Velter, Poésie / Gallimard, 1996, p. 120 à 156 et 273 à 289.

Verlaine utilise le mot *humour*, entre guillemets parce que c'est un anglicisme et un néologisme, à propos de Daudet (« son "humour" pris à Dickens » dans le *Voyage en France par un Français*, chapitre 7, in Œuvres en prose complètes, Pléiade, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, Paris, 1972, p.1027).

- 107) Calvino, *Leggerezza* [légèreté], in *Saggi* [Essais] 1945-1985, a cura di Mario Barenghi, tomo primo, Milano, Mondadori Ed., 1995, p. 647 (la traduction est celle que je propose. Texte italien : « lo *humour* è il comico che ha perso la pesantezza corporea »).